

La recherche en musique

Seul de tous les arts, la musique dispose depuis 50 ans, en France, d'une institution consacrée explicitement à la recherche, le Groupe de Recherches Musicales de Radio-France. Ses origines dûes à Pierre Schaeffer remontent à 1948, ce qui fait de lui la plus ancienne institution de ce genre. Il a été suivi en 1966 par le Cemamu de Xenakis, puis en 1978 par l'Ircam de Boulez. De nombreux autres centres plus ou moins analogues se sont répandus en province, et l'étranger n'est pas en reste, principalement aux Etats-Unis, en Europe et au Japon.

L'idée de départ était que les nouvelles technologies d'enregistrement, de manipulation et de génération électronique apportaient en même temps que des outils nouveaux de production sonore, des perspectives nouvelles de compréhension des phénomènes musicaux. Quelques esprits lucides avaient anticipé cette étape, sans trouver les moyens nécessaires à sa réalisation. Le 1er décembre 1908, le *Mercure de France* publiait un article étonnant de Louis Laloy, où on pouvait lire des phrases comme : « dans l'orchestre de l'avenir, il n'y aura que des solistes », « dans cet avenir, où nous serons maîtres de produire à notre gré un son de telle hauteur donnée, nous pourrons nous permettre de reconstituer les bruits...par une combinaison méthodique de vibrations élémentaires...nous aurons la synthèse », et il imagine même, dans le prolongement de Debussy, une maîtrise totale du timbre devenue dimension principale de la musique, et obtenue par synthèse additive grâce à des machines encore à inventer. Ce n'est qu'en 1933 que l'orgue Hammond a commencé à illustrer cette démarche. Peu après le musicologue Laloy, Edgar Varèse commençait à se battre vainement pour obtenir les moyens qui auraient fait de lui, avec plusieurs décennies d'avance, un compositeur de musique électronique. Il a dû se contenter des instruments inadaptés de l'orchestre, en en faisant un usage extraordinairement original. La projection spatiale dont il avait besoin ne lui a été accordée qu'à l'extrême fin de sa vie. Dans une conférence de 1936, il décrivait d'avance l'Upic de Xenakis : « Je suis sûr qu'un jour viendra où le compositeur, après avoir réalisé graphiquement sa partition, la verra placée automatiquement dans une machine qui en transmettra fidèlement le contenu musical à l'auditeur ».

Il n'est pas douteux que le lent développement de l'idée de recherche musicale est dûe au prestige grandissant de la recherche scientifique et de ses applications spectaculaires. Le XIXème siècle déjà fourmille d'inventions musicales dérivées des nouvelles technologies, mais pour la plupart éphémères. Georges Kastner

junior compose par exemple en 1875 Les flammes chantantes pour un orgue à vapeur qu'il a inventé, le pyrophone. Avant l'ère industrielle, au contraire, la recherche musicale était de type philosophique. Pythagore, Boèce, Werkmeister, Rameau, Wagner et tant d'autres réfléchissaient sur les principes de leur art, et n'avaient que peu d'outils pour mettre leurs hypothèses à l'épreuve des faits. A partir de la fin des années 50 du XXème siècle, on a commencé à parler de musiques expérimentales. Au sens où des scientifiques font parfois des expériences « pour voir », on a fait des expériences « pour écouter » le résultat. Mais une expérience sert normalement à susciter ou à vérifier une hypothèse, à laquelle elle est censée apporter une sanction. En art, ce n'est pas que l'erreur n'existe pas, elle est au contraire très répandue, mais on ne sait pas toujours où la situer, et on ne la constate qu'avec retard. Pendant les années 50 et 60, quantités d'expériences ont été menées à crédit. Il a fallu payer des années plus tard leurs imprudences optimistes, et le prix a été l'importante désaffection d'un public peu satisfait à juste titre de servir de cobaye.

Toutefois, contrairement à ce que voudraient faire croire aujourd'hui certains compositeurs désireux d'effacer de notre histoire cette période aventureuse, il reste quelque chose même de ses échecs. Si composer de la musique est une activité où on ne prend pas de risques, et où on n'applique que des recettes éprouvées, on a affaire à un artisanat plus ou moins talentueux. Cela n'est nullement honteux, et peut-être socialement utile. Mais peut-on confondre ce métier d'art avec la création artistique au sens plein ? Les arts d'assouvissement procurent sans doute des émotions aussi intenses que les arts de recherche. Une époque qui fuit l'affrontement avec ce qu'elle contient de violence et élimine par souci de confort toute conscience tragique, tout questionnement du sens, se sent provisoirement soulagée d'être déchargée de ses responsabilités, et se satisfait volontiers d'émotions soigneusement calibrées. Aujourd'hui, même des musiques qui ne prétendent pas comme dans les années 50 réinventer à chaque œuvre une langue nouvelle, et qui ne demandent pas un long apprentissage de l'écoute sont refusées par pure paresse et par conformisme. Un chanteur de variété qui prétendrait se passer de micro et de plus utiliserait toutes les nuances, y compris le pianissimo, aurait autant de difficultés, sinon plus, à se faire accepter que des créateurs de musique plus savante. Les oracles de la doxa politique que l'on a vus récemment au premier rang des meetings sont des artisans pour la plupart médiocres, choisis parce qu'ils reflètent les goûts d'un peuple de consommateurs qui a été dépossédé de tout art populaire autant que d'art savant.

Ce n'est plus l'usage d'une technologie qui définit l'esprit de recherche. Il suffit de voir quels clichés recouvre aujourd'hui l'appellation de « musique

électronique », qui décernait automatiquement il y a un demi-siècle un brevet de modernité. L'informatique, dont on attendait il n'y a pas si longtemps des promesses aussi mirifiques que celles de l'électroacoustique des années 50, est elle aussi en passe d'être renvoyée au rôle plus modeste d'accessoire ordinaire de bureau. C'est la dimension esthétique qui domine et doit dominer, contre le culte technocratique des outils : c'est elle qui est la clef de l'innovation, dimension essentielle de la vie culturelle, et sans elle l'illusion de nouveauté ne persiste pas longtemps. La différence la plus importante se situe plutôt entre un musicien qui ne gère que des émotions associées par habitude à des recettes communes, et un compositeur qui lutte avec ce qu'il y a d'encore obscur dans la pensée pour l'amener au jour, quels que soient les moyens. Le compositeur authentique est à la recherche d'une vérité intérieure que peu à peu chacun pourra également reconnaître comme sienne. Cette recherche part d'une intense curiosité, et c'est là ce qu'elle partage avec la recherche scientifique. Mais elle s'en éloigne parce que ses acquisitions ne sont pas cumulatives : il n'y a pas de progrès en art, et il est souvent souhaitable que le compositeur considère chaque nouvelle œuvre qu'il va créer comme une sorte d'opus n°1.

La Lettre de l'Académie des Beaux-arts n°50, Automne 2007